

על פירושה של אמנות אנספרסיוניסטית מופשטת

כל אמנות - ובמובן מסוים, כל יצירת אמנות - זקוקה לתיאוריה משלה. כל יצירה מעשה ידי אדם מעלה מיגוון שאלות עיוניות משלה, באמצעות מודעותנו לבחירות שבחר היוצר בעת היצירה. כך, למשל, דרושה לנו תורת-ייצוגות-יאור שתסביר את Le Dejeuner Sur L'herbe של מאנה, אולם לעירום במורד המדרגות של דישאן לא יספיק הייצוג והתיאור הקלאסי, מאחר שנוכחות סימולטנית על יותר ממדרגה אחת איננה אופיינית לאנשים במציאות (למרות שריריה במדרגות אופיינית להם). בהפשנו אחר תיאוריה, נוכל לומר שדישאן עוסק ב"ייצוג-מינוס" או ב"תיאור-מינוס" (Representation-minus) - כלומר תיאור (או ייצוג) מינוס האמת כפשוטה. הפרספקטיבה התיאורטית הזאת פשוט מאפשרת לנו להבחין בהעדר הקיים בתמונה. היא איננה מאפשרת לנו להתייחס למשהו שמעבר להיבט בודד זה של ראיית הצייר. אולם נדרשת תיאוריה שתבאר את התמונה בכל אותה ההיקף המוצג בפנינו. נניח, איפוא, לתורת ה"תיאור-מינוס", וננסה לכנות את עירום במורד המדרגות "תיאור-פלוס". היות והמתרחש (המצוייר) בתמונה זו ממוקם במיספר מישורים במרחב, נוכל לומר שלחיקוי המציאות בתמונה נוספת אשליה של נוכחות סימולטנית.

נוכח ההשערה של תיאור-פלוס ניראה, כי הציור מעלה שאלות חשובות לגבי תפיסה והכרה (קוגניציה). כיצד אנו צוברים בזיכרון את נתוני החושים לאורך הזמן? כיצד אנו מחברים מחרוזות אלו כדי ליצור זיכרון יחיד? העירום הזה ניראה חסר פרצוף וכללי-בכוח עד כדי סתמיות. ברם, האם קיים ייחוד באירגון המישור הקוביסטי של הגוף שיוכל להיחשב כמייצג אשה מסוימת? המישורים משתנים בכל מדרגה: האם הכוונה בכך שאשה (או האשה) משתנה באורח מופלג במשך הזמן?

היות ודישאן נטה חיבה למישוקי מילים ופארודיות, האם יכולנו להכליל בפירושונו אפילו את האריה ה- La femme mobile? מה הן, אם כן, ההשלכות לגבי יצירה המצטטת ושמה דברים במרכאות: שמא תוכל להתפרש לא פעם כהלעגה על חומרת-יתר? כאן תורת ה"תיאור-פלוס" היא במקומה, כי היא מביאה לידי ביטוי את העושר המושגי של התמונה באמצעות שאלות ביקורתיות.

אם כך, לאחר שבחרנו בגישה תיאורטית כללית, ניגש לפיתוח תורת-ביאור הייחודית ליצירה הנדונה. היינו רוצים להפריד בין עירום של דישאן לבין ציורו של מאנה ואחר-כך ליישם תורה ייחודית זו ליצירות קוביסטיות אחרות. בהשתמשי בביטוי "תורת-ביאור ייחודית" כוונתי לתיחומם של תיאורים ביקורתיים פוטנציאליים של יצירה או של קבוצות יצירות-מסוגה. ראיית האמנות באופן כזה מונעת דוגמאטיות, משום התמקדות ביצירה והימנעות מסיגולם של איפיונים בלתי-מתאימים מבית-מדרשה של אסתטיקה גלובאלית הגזורה מראש.

במאמרי הנוכחי הנני מציע לראות את האמנות האכספרסיוניסטית המופשטת באופן כזה שתושגנה, כך אני מקווה, המטרות של תורת-הביאור הייחודית. בכוונתי להשתמש בהנחה כי גם כל ראייה חיצונית, שאיננה דנה במהות התחום, תוכר כאן כקבילה אם ניתן להוכיח את חפיפתה עם קווי-היכר הפרצפטואליים של היצירה. סטייה מהמטאפיסיקה של ה"כשל ההתכוונותי" מרחיקה כל תיאוריה של אכספרסיוניזם מופשט מהסובייקטיביות הכמעט-מלאה של הציירים, מבלי לזלזל באינטואיציות שלהם. הכרזתו של קליפורד סטיל: "אני מצייר את עצמי בלבד, לא את הטבע"¹; מעלה את הבעיה התיאורטית המרכזית לגבי הקבוצה הייחודית של יצירות מופשטות. למרות שלא ניתן לפתור את הבעיה אך-זרק עליידי ניתוח פנימי, הרי שניתוח פנימי ומהותי כזה חייב לבוא בראש עיונינו.

האם אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת היא באמת מופשטת? מאחר שאנו בוחנים את היצירה האינדיבידואלית, האם צהוב 1951 של קליפורד סטיל הוא מופשט? מכיוון שייצוג נטול אובייקטיביזם הינו בגדר סתירה, ומכיוון שנוכל להוסיף לכך טענה הרלוונטית רבייתר, והיא שהמתבונן אינו יכול לזהות כאן כל אובייקטים טבעיים, הרי מסקנתנו היא שאי-אפשר לפרש את היצירה הזאת באמצעות תורת ייצוג כלשהי, ולו גם מהסוג הקיצוני ביותר של "ייצוג מינוס-אמת" או "תיאור מינוס-אמת" - וגם הנוסח השלילי "אמנות בלתי-מייצגת (או בלתי-מתארת)" איננו ניתן ליישום כאן, כי מושג זה עלול לכלול צורות, שדות וקווים שמזכירים אובייקטים טבעיים. נוסף לכך, אפשר להשתמש במושג של "אמת בלתי מייצגת (בלתי-מתארת)" כדי להתייחס למוטיבים הנדסיים בציורים שהם בלתי-אובייקטיביים במובנים האחרים² אולם צהוב 1951 היא יצירה נטולת ייחודים גיאומטריים ואיננה משקפת אובייקטים. היא מופשטת בכלל צורתה. כעת אנו רואים שסטיל צודק: הוא אינו מצייר את הטבע במובן של אובייקטים. אך, אם כן, כיצד הוא מצייר? האם יצירתו אכספרסיוניסטית בזכות העברת הבעה, או רגשות, של קליפורד סטיל?

כאשר אנו משתמשים במונח של הבעה או רגש אנו נתקלים בהרבה מחסומים מרפיידיים. מחסומים אלה תוארו בצורה הטובה ביותר עליידי ג'וזף הוספרס³ אך במידה שעניינם בקבוצת היצירות הנדונות כאן אתיחס רק לשניים מהם: הבעה לעומת רמיזה, ומה שאני מכנה לחץ האידיאל. (שניהם נובעים מקושרות האסנציאליסטית של בוסאנקה⁴ "כיצד יכול רגש לחזור לתוך אובייקט?" השאלה הזאת היא כעקרב הבולע את זנבו והיא ניזונה מעצמה ופוגעת בפיתרון עצמה. שאלות אסתטיות בנוסח מטאפיסי מובילות למתן תשובות מטאפיסיות, שהן לא-רלוונטיות מצד פירושן. אך אם ננסח את השאלה מחדש באופן אנליטי נוכל לראות את המונח של הבעה כמועיל לתיאור קבוצת-היצירות הנדונה).

נמצא שאותה ההבעה האמנותית, אשר איננה הבעה ממש, היא למעשה רק בגדר רמיזה. הבעה אמיתית, אם קיימת כזאת, הרי היא תכונה פרצפטואלית שמבטאת רגש באורח אובייקטיבי. כפי שחיוך בחייזומיום מבטא שמחתו של אדם, כן הנושא העיקרי (רה מג'ור D 4/4) של הסיום של הסימפונייה התשיעית מאת בטהובן היה אמור על-פי התפישה הזאת לבטא את שמחתו של בטהובן עליידי הפגנה אובייקטיבית של השמחה. אך בדרך לפירוש כזה מתעורר קושי: ריבוי ביטויים צורניים שונים שאמורים לבטא שמחה באותה יצירה. קטע הסולו לטנור (סי במול מג'ור Laufet, Brüder - Eure Bahn B 6/8) אמור גם הוא להוות ביטוי לשמחתו של בטהובן. כיצד נוכל להסביר שתי מערכות, שונות למדי, של תכונות פרצפטואליות המבטאות אותו הרגש? יהיו בוודאי שישיבו כך: ממש כפי שישנם חיוכים וחיוכים, כך גם ישנן מנגינות ומנגינות, המבטאות את שמחתו של המלחין. אך בעוד שאנו בטוחים בפירושם של מיגוון ביטויים של אותו הרגש אצל אדם בחייזומיום: "זהו חיוכו העליון חסר-הדאגות של טוני", "זהו חיוכו העליון הביישני של טוני", "זהו חיוכו החיים בסי במול מג'ור של לודוויג" ואף לא "זהו שמחתו אומרת-ההוד ברה מג'ור של לודוויג". ואם בכל-זאת אנו אומרים דברים מעין אלה בקשר לבטהובן -

על פירושה של אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת

האמירה מוטלת בספק. איננו יכולים להביא לכך ראיות אמפיריות כמו במיקרה של ידידנו טוני. תנועות פניו של טוני מביעות שמחה, בעוד שהמוסיקה של בטהובן מרמזת לנו על שמחה. במיקרה הראשון הדגש הוא כרוך ואישי⁵ במיקרה השני הוא מעט דומשמעני ולא אישי. רבדים שונים של ודאות מתגלים כאן ברבדים שונים של פרשנות מילולית. איננו יכולים להכיר צייר או מלחין באמצעות יצירותיו; אך אנו מתנסים ברמזים של רגשות ומשוחחים עליהם. רמזים אלה פחות או יותר קולעים, בהתאם לחיות ולעקיבות של התכונות הפרצפטואליות; ופחות או יותר ניתן ליחסם לצייר, בהתאם להכרתנו את האדם, ולנקודה זו אחזור בקרוב.

הקושי הנוסף טמון פה במושג ההבעה, האכספרסיה, של מבטא אידיאלי, הצייר, וקולט אידיאלי, המתבונן. הוספרס מנסח זאת כך: "כיצד נוכל אי פעם לדעת לבטח אם הרגש בלב הצייר דומה בכלל לרגש המתערר אצל המאזין או הצופה?"⁶ פילוסופים גם תהו כיצד יכולים אנו לדעת אם הקטע המוסיקלי מבטא בדיוק את הרגשתו של המלחין בשעת הלחנת הקטע. מושג ההבעה מחייב קיומו של צייר המודע לריגשותיו באופן כל-כך מושלם ובעל שליטה מלאה כל-כך בטכניקה שלו, עד כי עליו להיות איש-מופת היוצר יצירות-מופת בלבד. למונח הנ"ל דרוש גם מתבונן בקיא שהוא קולט אידיאלי. בגלל לחץ האידיאל הטבוע במושג האכספרסיה לא ניתן להסביר באמצעותו ניסיון אסתטי של צופה בעל רגישות רגילה, העומד מול יצירה של אמן בעל תודעה עצמית רגילה. המושג הנ"ל עשוי להסביר את ניסיונו של רוג'ר פריי המתבונן ביצירה של סזאן, אך גם זה מוטל בספק; גם לפריי וגם לסזאן היו ימים רעים ובלתי-ימוקדים כשלא היו בשיא רגישותם.

תורת-ההבעה נכשלת, איפוא, כגישה כללית לתיאוריה הצריכה לדון ביצירה פארטיקולארית. דרוש לנו משהו פחות מוגבל מבחינת יישום ומדויק יותר מבחינת זיהוי הרגש, כדי לתאר את המיפגש בין מתבונן כלשהו לבין היצירה האמנותית המופשטת. נדחה את תורת הייצוג-מינוס לגבי עירום במורד המדרגות, כי אמצעי הביקורת שלה אינם מסוגלים לבטא את מלוא הצדדים של היצירה. אלו מיגבלותיה, אם כי בדיקתנו שהיתה קפדנית, לא העלתה ספקות מהותיים לגבי עיקביותה. תורת-ההבעה, לעומת זאת, נמצאת מוגבלת ולוקה בחסר בעצם מהותה. מכיוון שהמושג רמיזה משתלב יותר עם המציאות של רגש באמנות ובעולם, הבה נשתמש בו במקום כהבעה, כבסיס לתיאורים שעניינם יצירות פארטיקולריות שונות.

ציור השמן של קליפורד סטיל, צהוב 1951, הוא אלים ופראי בצורתו. בקצה הימני יש קו אנכי אדום כהה, גוש מחודד כתום בקצהו השמאלי התחתון, ושלושה קווים אנכיים לבנים קטנים בקצוות האחריים של התמונה. הקווים הללו מזדקרים על רקע של מיטטח צהוב לוהט, בעל גוון כמעט אחיד לאורך היריעה. הצבע נמרח בשכבות על הבד. אם נפרש את התכונות והקיום התפיסתיים הפרצפטואליים של הצורה, הצבע והמירקס, נבחין ברמזים של רגשות חזקים של זעם, כעס, שנאה, קנאה. הצעד הבא שלנו, במבט פנימי ו"משכיל", הוא לייחס את הרמזים באופן היפותטי לפרסונה של הצייר. נאמר, בידוענו שציירים יכולים ללבוש מסיכה, "הציור מרמז על אישיות פראית וסוערת, בין אם זוהי אישיותו של קליפורד סטיל ובין אם לא". אך במבט נאיבי יכולנו לומר: "הציור מרמז שהצייר הוא פראי וסוער". בשני המקרים סגולות עקיבות ונמרצות במיוחד אלו ("אלימות ופראיות") מתפרשות על בסיס רמיזה, עם סבירות התאמתן לפרסונה או לאישיות הצייר, להבדיל מתורת ההבעה, המתחייבת בוודאות מוחלטת, הדורשת תמוכות אמפיריות בטוחות, ולכן בלתי-אפשריות כאן. באף לא אחד מהפירושים נטען שהצייר היה במצב-רוח סוער ברגע היצירה. אנו מגלים שהמונח רמיזה מאפשר לתאר את היצירה באופן שיוביל לאינטרפרטציה שניתן להצדיקה.

במישור החיצוני, זיהוי הרמזים שביצירה מתקרב במידת-מה לזיהוי הצייר. סטיל אישר שהוא מצייר לא את עצמו, כי אם את הטבע. זאת איננה כוונה, אלא הצהרת כוונה. יש

לבדקה נוכח התכונות הפרצפטואליות של היצירה והרמזים הניגלים בה. כיצד מצייר סטיל את עצמו? באיזו מידה נחשבות ראיות חיצוניות?

ציור עצמך פירושו גילוי אישיותך באמצעות היצג חזותי. סטיל מורה על כך שאיננו מעמיד פני אחר כאשר הוא מצייר. אם נקבל טענה זו (אין לנו כל סיבה להתכחש לה), אין כאן שאלה של מסיכה או פרסונה. ההתבוננות הנאיבית נכונה כאמצעי-עזר חיצוני לאינטרפרטציה. אך למה לייחס את הרמזים של תכונות היריעה לאישיותו של סטיל, או למה שהוא יודע על אישיותו? התשובה תלויה במידת היכרותינו עם האדם עצמו. ידיד של סטיל עשוי להתבונן בצהוב 1951 ולומר: "זהו קליף: הזעם הזה הוא בדיוק קליף". לגבי ידידו של קליף הקווים שביריעה מתקרבים למשמעות של הבעה, מוצדקים כפי שהם מבחינה אמפירית. הידיד יכול בצדק להמשיך חרף דברי בוטאנקה, "קליף ודאי רצה להכניס את הזעם שבו לציור, ואכן הצליח". כאן, ראיית הקווים בנוסף להיכרות (עם) הצייר גורמות לזיהוי כוונה משוערת שהתממשה. אך לגבינו, שאיננו מכירים את האיש, אלא את יצירותיו ואת הצהרת כוונתו, הרי ראיית הקווים גורמת לידיעה שהצהרת הכוונה בלבד התממשה. לא קיימת לגבינו הבעה המגלה כוונה לכשעצמה. אנו אומרים: "זהו סטיל המצליח לצייר את עצמו כפי שהוא רואה את עצמו". אנו הזרים מגלים תפיסה עצמית מרומזת? דווקא בשבריר ברור זה של "צייר" המועלה ע"י הצייר מתלכדים ההיבטים התפיסתיים והריגשיים של היצירה האמנותית המופשטת. צהוב עבה ולוהט ואדום מרמזים על זעם, וזעם הוא חלק מהסטיל של סטיל.

כוונתם המוצהרת של הרבה מציירי-המופשט, הפועלים בציורם באמצעות תנופת-צבע ושדה-צבע, היא לצייר את עצמם באופן מוחלט. מרק רותקו אמר: "לא חשוב כיצד תצייר את התמונה הגדולה יותר - תמיד תהיה בתוכה". ג'קסון פולוק אמר פעם לפלוני שהוא רוצה "להיות בתוך הציור - פשוטו כמשמעותו". ישנה משמעות נעלה בהצגה עצמית. רותקו כינה שיטה זו של אבסטקראציוניזם קולוריסטי "נשגבת מבינה" וסטיל כינה אותה "התגלות"⁸. התגלות של מה? של סטיל כצייר-גיבורי. "ציור" היה מסע שחייבים לערוך, לצעוד ישר ולבד... עד שחצינו את העמקים החשוכים והשוממים, והגענו לבסוף אל האויר הצלול ויכולנו לעמוד על מישור גבוה ואין סופי. דמיון, משוחרר מחוקי האימה, נתמזג עם חזון. והמעשה, פנימי ומוחלט, היה משמעותו, נושא תשוקתו.⁹

בצירוף ה"מעשה" - - ציור עצמו - - הוא הקדשה לכנות. רוברט מותרוול אומר: "נאמנות למתרחש בין האדם ליריעה, בלתי-צפוי ככל שיהיה, נעשית מרכזית... ההחלטות העיקריות בתהליך הציור הן על בסיס של אמת לא של טעם." פרנץ קליין אומר: "אם התכוונת לזה במידה מספקת, זה יהיה בעל משמעות שתישווה לכוונתך."¹⁰

אם ניתן תוקף לאמירות אלה על-ידי התייחסות ליצירות כמימוש האמירות, נתעה כנסיון הפרשני. פולוק הוא "בתוך" קטבים כחולים רק לגבי פולוק עצמו (ולגבי חבריו). לגבינו פולוק מציג את התפיסות העצמיות שלו על מישור פחות מטאפיסי. אנו יכולים לקשר הצהרת כוונה עם התמונה רק כל עוד קווי-היכר הפרצפטואלים של התמונה מאשרים הצהרה כזאת. מה אנו רואים? יריעה ענקית, רשת קווים מוכתמת ומסוחררת במיגוון של צבעים, צבע חד ואחיד, "הקטבים" מובלטים על רקע צבע אלומיניום עמוק; סבכים לוהטים של קווים אדומים וצהובים המתחרים של שליטה; העדר מיסגרת וגבול בתיכון, כנגד שיווי משקל בין האלמנטים של הציור. כל הרמזים יחד הם מאותו סוג כמו אלה הנראים בצהוב 1951. הווה אומר: תכונות אנושיות; תפארת (או פאר), קשיחות ובילבול, זעם וחרדה (אולי גם שמחה או אויפוריה), אינסופיות ואוניברסליות (או חוסר מוגדרות), אלימות. מה שברור מעל לכל ספק, הוא התרשמותו של פולוק מעצמו. אנו רואים ניגודים חזקים ודויערכיות. עם זאת, אין לנגד עינינו הציירות של ג'קסון פולוק כפי שהוא. כך גם מועברת כנות יצירתית עמוקה אל פרנץ קליין, אך למתבונן אין היא רלוואנטית, פרט לעובדה שהיא מסירה כל ספק באשר לשימוש בפרסונה. צבע וצורה

על פירושה של אמנות אכספרסיוניסטית מופשטת

יכולים רק לרמוז. קליין בלבד יודע עד כמה התכוון בתמונותיו. לגבינו הידיעות הן מערכים צורניים ובניגוד לאמנים עצמם, אין אנו בוחרים להשתמש בהם כאספקלריה למהות היוצרת הפנימית של האמן.

בפנותינו למופשט קווי כשל מונדריאן ודומיו, אנו מוצאים אמנים המאמינים שיצירותיהם מגלמות מהות, לא של עצמם אלא של העולם. האסתטיקן טרקייביץ' כתב: "אסכולה זו טוענת שצבע וצורה מופשטים יכולים להכיל את טבע הדברים – לא רק את מראהם, אלא, בדיוק את טבעם – משום שבאופן פארדוכסאלי ניתן להשיג זאת ביתר הצלחה בעזרת קווים וצבעים מופשטים מאשר עלידי תיאור המראה, דבר שהוא היצוני, מיקרי ושיטחי." פעם נוספת אנו מטילים ספק. הסריג העליון בעל גוני היסוד – ברודווי בוגי ווגי מרמז כי מונדריאן רואה את העולם כעולם מאושר ומסודר (ציורו שמח ומסודר כפי שציורו של סטיל אלים ופראי). כך אולי הוא רואה אותו; אך אין זאת אומרת, כמובן, שאכן זה כך; עוד פחות נובע מכך שציורו מכיל את טבעו כפי שכל מכיל מים. טרקייביץ' מנסח זאת בדגש שונה, ביתר דיוק: "הצייר משתמש בצורות מופשטות כדי לנסח גישה כלפי העולם, לבטא את האופן בו הוא מבין את היקום"¹². היצירות מרמזות על חזיונותיהם של הציירים, ראייתם את עצמם (סטיל, פולוק, רותקו) או את עולמם (מונדריאן, דה-קונינג, דובופה). נכון שאינם מתעסקים במראות, אלא במציאות כראייתם, על אף זאת, עצם ראיית המציאות איננה קליטה, והמבקר, שהאמן המופשט כישפו להאמין שהציור מגלה את הקיים (ואיננו רומז על הנראה כקיים) פונה מהיצירה וממראה העולם שהיא מציעה, לארץ של אמת נבואית, שבה כל צייר הינו נביא ללא עוררין. ודאות בביקורת וידענות היא כמו ודאות בפילוסופיה: ודאי רק המיקרה הנראה לעין. ויטגנשטיין אומר, "דעתנו נוחה עליי שכך הם פני הדברים"¹³ "האיך" של הדברים באמנות נקבע ונבחר עלידי מה שאנו רואים.

בתורת הביאור היחודית שלנו קבענו את הערכים הריגשיים כמרכז העניין של יצירה אמנותית מופשטת. במידה והקוביזם הוא קונצפטואליסטי, הרי המופשט הוא אמוציונאליסטי. העוסקים בו פיתחו גישה למערך צורני המאפשר שימוש בצבע, בקווים, בחומר ובמיקרם כיסודות המעוררים את תשומת לב המתבונן לקסם ולעושר היופי המפעפעים בהם. על אף שהתיאור נעדר מהציורים, רמזים ברורים של רגשות בציורים מקשרים אותם עם עולם ליבו של הצייר, המוכר לנו כי ניתן להשוותו עם ניסיונו אנו.

כאשר צופה מפרש רמזים של רגשות ביצירה, יש לו הזדמנות לייחס את ביטוי האישי של הצייר לחיי הרגש של עצמו. אולי לא חווינו בדיוק אותם רגשות המרומזים בתיפנו של ציור מסוים, אך ייתכן שחשנו במשהו דומה. ידיעתנו את הצהרת הכוונות של הצייר עשויה בהחלט להגביר את הערכתנו והזדהותנו עם היצירה. כשאנו מגלים הדים אישיים בתמונות, אנו לוקחים עימנו את הפולוקים "שלנו" ממוזיאון האמנות המודרנית. אנו מבינים כעת טוב יותר את עצמנו ואת הזולת. חווינו נסיון אסתטי שלם מבחינה סובייקטיבית ואובייקטיבית. נעשינו מומחים לעת מצוא. אך לא ראינו אכספרסיוניזם בציור "האכספרסיוניסטי" המופשט: הוא איננו קיים בו. הקווים התפיסתיים של היצירה אינם אכספרסביים. יישום הצהרת כוונות לא ידובב את הסגולות האסתטיות, הנחבאות אל הכלים, לצאת לאור מהמישור המטאפיסי.

הערות

Anthony Everitt, *Abstract Expressionism* (London, 1975), p.31. 1.

Cf. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), p.285. 2.

"The Concept of Artistic Expression" 3.

Proceedings of the Aristotelian Society, LV (1954-55), pp 313-44, rptd. in

John Hospers, ed., *Introductory Readings in Aesthetics* (New York, 1969), pp. 142-67..

Bernard Bosanquet, *Three Lectures in Aesthetics* (London, 1915) 4.

5 אני חב את תודתי לדו. גוטשלק, שמאמרו העמיק את הבנתי בדרכים שבהן קווייהיכר פרצפטואליים במוסיקה ובציור מרמזים על רגשות מבלי להכיל אותם. עם זאת, אינני מסכים עם טענתו של גוטשלק, בהקשר לדיון המזווג את תיאוריות ההבעה והרמיזה, שקווייהיכר אלה מתפקדים בתור הבעה. אובייקטים, הוא מעיר, הם הבעתיים (אקספרסיביים). ההבעתיות שבהם היא הרמיזה של מערכת הבעתית, ומערכת הבעתית הינה סדרת גורמים (כאן, קווים) שבפירוש מרמזים על גורמים אחרים. הקושי מונה בשימוש במילה "בפירוש". להשוות, כפי שהוא עושה, את ההבעתיות המדויקת של פניו או קולו של אדם עם התפשטות ברורה פחות של רגשות ביצירה אמנותית, פירושו של דבר להחמיץ את הפוטנציאליות של כל אחד ואחד מהם. אני יכול להסיק מפעולותיו, מחותיו ודיבורו של אפריים אם הוא מדוכא או סתם עצוב. אך ביצירה מאוחרת בשחור ואפור של רותקו לא קיים דבר שיאפשר לי לעשות הבחנה שכזו.

(ראה, pp. "Aesthetic Expression", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII (1954), pp. 80-86 D.W. Gotshalk, (בעיקר 80-81).

6 ב-160, "The Concept of Artistic Expression", *Introductory Readings in Aesthetics*, p. 160.

7 חברו של סטיל עשוי גם להבחין בכשלונו של מימוש הכוונה המשוערת. הוא עשוי לומר: "מה מנסה קליף לעשות כאן? הזעם הזה - איננו קליף - - הוא למעשה בחור רגוע למדי". אנו, לעומת זאת, יכולים רק להבחין במימוש מוצלח של כוונה משוערת; משום שאיננו מכירים את האיש, הרי שלגבינו הקוים התפיסתיים הם נשוא היצירה. הסטיל של סטיל הוא כנראה, אדם מלא זעם.

8 Rothko: interview in *Interiors*, CX (May 1951), p. 104, quoted in Irving H. Sandler, ed., *Abstract Art Since 1945* (London, 1971), p. 156. Pollock: quoted in Everitt, *Abstract Expressionism*, p. 18. Still: quoted by Sandler, "Abstract Expressionism," in *Abstract Art Since 1945*, p. 57.

9 צוטט על-ידי Sandler ב- *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (New York and London, 1976), p. 170.

השווה - כנוגע לגבורה, כותרת מסוג של ברנט נירמן כגון Achilles (עמיר מלבני כלוי על רקע שחור) ו- Vir Heroicus Sublimis (מלבנים גאומטריים אדומים, קטועים על ידי פסים לבנים, ורודים ואפורים).

10 מותרוול: צוטט ב-21, p. Everitt, *Abstract Expressionism*, קליין: צוטט ב- "Abstract Expressionism" *Abstract Art Since 1945*, p. 59. Sandler.

11 Wladyslaw Tatarkiewicz, "Abstract Art and Philosophy", *British Journal of Aesthetics*, II (1962), p. 236.

12 שם.

13 Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, ed. G.E.M. Anscombe and G.H. Von Wright, tr. Denis Paul and G.E.M. Anscombe (New York, 1972), p. 36.